PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Czerwca 1913 r.

ZESZYT 12 (113).

ROK VI.





E. WENDE i S^KA

WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

Rok zał. 1858.

WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO

STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

Najnowsze utwory koncertowe i salonowe:

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.40
op. 35 Légende slave . . . . —.80
op. 37 Trois pièces de salon:
№ 1. Menuet . . . . —.80
2. Intermezzo . . . . . . —.60
3. Iris. Valse Caprice . . . —.80
op. 39 Deux études de Concert:
№ 1. Scherzo humoristique . . —.80
2. Coquetterie . . . . . 1.—
op. 40 Impressions:
№ 1. Nuage . . . . —.60
2. Vague de mer . . . . —.40
3. Temple de l'Inde . . . —.80
4. Chrysanthème . . . . —.60
op. 41 Suite pour Piano
№ 1. Cortège . . . . —.60
2. Bergères . . . . —.80
3. La Bajadère. Grande Valse 1.—
4. Les Nymphes. Barcarolle —.60
5. Le Papillon . . . . . —.60
6. Apothéose . . . . . . —.60
op. 42 Badinage. Entr'Acte-Intermezzo . . . . . . —.60
op. 43 Trois Histoires
№ 1. En été . . . . —.60
2. En automne . . . . . —.80
3. En hiver . . . . —.80
op. 55 La Fée des Fleurs. Danse poétique . . . . —.80

Otto Wład. Trois chants sans paroles Plainte-Feuille d'album-Vision —.60

Utwory do śpiewu:

Halpern F. Jaśminy . . . . —.40
Nowowiejski Feliks op. 26 Dwie pieśni
№ 1. Zagasły już... . . . . . —.80
2. Opuszczona. . . . . . . —.80
Pianowski Edw. Daj buziaka. Mazurek —.50

Na skrzypce i fortepian

Löhrl Fr. op. 34 Petite Sérénade . . —.60
op. 35 Légende slave . . . 1.20

Wiązanki najpiękniejszych

Melodyi i Pieśni
CHOPINA I MONIUSZKI
w łatwym układzie na fortepian
Władysława GROTA
cena po rb. **1.20**

Albumiki dla dzieci na fortepian:

Grot Wład. Skarbczyk najpiękniejszych melodyi swojskich z uwzględnieniem perełek muzyki obcej—w najłatwiejszym układzie dla początkujących dzieci 1.50
Löhrl Fr. op. 56. Zabawy lalek, 8 łatwych utworów dla dzieci lepiej grających 1.50

W SASKIM OGRODZIE

Balet w 2 aktach
Muzyka HENRYKA WAGHALTERA
Partycya na fortepian. 3.—

15 czerwca 1913 r. № 12 (113).



WALTER HOWARD.

Czem jest dla nas muzyka a czem być może?

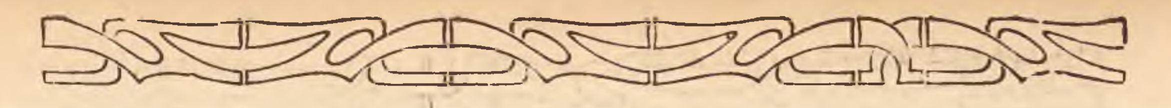
(Dokończenie.)

Czy mamy dokładne wyobrażenie o dźwięku głosu osób najbliższych? Tak, czy nie? Bardzo niejasne, albo zgoła żadnego; czy to nie dowód, jak mało czynne jest nasze ucho wewnętrzne? Słuchamy już tylko rozumem; jest to godne szacunku, ale czy to nam sprawia rozkosz? Co narodowi, co kulturze przyjdzie z tych nielicznych, którzy jeszcze uchronili zmysł muzyczny, z tych wybitnych kompozytorów, którzy dziś tworzą, kiedy ogół ma uszy martwe? Tylko jeszcze płaskie, zmysłowe dźwięki na krótką chwilę zdolno są zbudzić śpiące ucho, za to fabryka muzyczna staje się niezbędną i kwitnie w całej pełni. Ale rzadkiem zjawiskiem jest człowiek współczesny, któremu tak głęboko w duszę zapadają tony, by w nim żyły, budziły wrażenia i uczucia, by muzyka stała się podścieliskiem życia wewnętrznego, świętością, którą ze wzruszeniem przed sobą samym się odsłania, gdy się probuje słyszane w duszy tony odtworzyć na instrumencie.

I proszę nie posądzać mię o przesadę: niestety, istniejące wyjątki aż nadto potwierdzają regułę. Cóż wiedzą nasi nauczyciele muzyki o rozbudzaniu wewnętrznego życia muzycznego? nieraz mniej jeszcze, niż rodzice, którzy pragną, by dzieci ich grały. A właśnie badać, czy w dziecku żyje muzyka, podsycać tlący się płomień — to jest obowiązkiem rodziców i nauczycieli; dopóki wewnętrzna potrzeba nie popycha do gry, lepiej naukę powstrzymać do odpowiedniej chwili lub zaniechać zupełnie. A co wiedzą dzisiejsi kapelmistrze o wewnętrznem życiu muzycznem?[1]) Jeżeli któryś z nich sprobuje o tem powiedzieć coś orkiestrze lub chórom, albo ograniczy się choćby do tego, by zabronić samowolnego tworzenia różnic dynamicznych i agogicznych, to uchodzi za oschłego teoretyka. Co za opaczne pojęcia: za praktyka uchodzi, gdy mówi: tu podnieść, tam obniżyć, tu przyśpieszyć, tam zwolnić, tu głośno — tam cicho. W takich razach rozum czuje się w swym żywiole i tworzy wtedy sztukę. Ale niech się odważy prawdziwy artysta iść wyłącznie za poczuciem wewnętrznem, lekceważąc przytem oznaki zewnętrzne, napewno nie spotka się z uznaniem. O pewnym śpiewaku powiedziano raz, że nikt z takiem przejęciem i natchnieniem jeszcze nie śpiewał, ale... Otóż i „ale". Czy zarzuty skie-

---

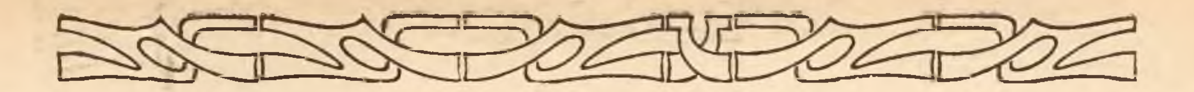
[1]) Czy Gustaw Mahler nie stał samotnie na swem stanowisku kapelmistrza? Czy nie zmuszony był ciężko walczyć, on jeden — przeciw wszystkim?



rowano przeciw głosowi? Nie, na tym punkcie można dużo wybaczyć, krytykowano „interpretację“ i... zastąpiono go przez innego, który śpiewał podług prawideł, choć bez uczucia. Któż chce, by tak kwestję stawiać? Śmieszne i smutne zarazem.

Dobrze, dziś rozum jest wszystkiem. Pomijam, że zazwyczaj kładzie się największy nacisk na to, czego się najmniej posiada, niechże sobie rozum będzie panem. Z wielkiem zamiłowaniem opracowano rozumowo wykładnię oznak zewnętrznych, jakiemi posługuje się uczuciowa i pełna polotu gra; jest to teraz powszechnie wiadome. Uważamy dziś jedynie umysł za siedlisko rozkoszy artystycznej. Koncerty współczesne uzasadniają w znacznej mierze taki punkt widzenia: umysł jest wytwórcą, więc też jest zarazem spożywcą. Ależ na Boga, nie pozwólcie, by rozum zabił w nas uczucie; wskrzeszcie w sobie rzeczy słyszane, poruszcie je w sercu, wyławiając uszami duszy najpiękniejszą muzykę dopóty, dopóki nie zdołacie przekonać świata, że dziedziną właściwą muzyce jest serce, nie rozum, że on niezdolen jest sam z siebie pojąć muzyki, lecz że zadanie to spełnia wewnętrzny zmysł słuchu, który we wspomnieniu odtwarza dźwięk za dźwiękiem, zapełnia je duszą i wszelkiego rodzaju treścią wrażeniową. Uciekajcie z koncertów, które nie budzą w was uczucia głębokiego szczęścia. Nie uznawajcie nawet wszelkiej wiedzy, jeżeli jest tylko rozumową konstrukcją twórcy lub wykonawcy. Muzyka przedstawia więcej, niż rozum zdoła objąć! Każdy ton, pochodzący z mózgu, jest ciosem zabójczym dla prawdziwej muzyki. Tę muzykę trzeba czuć, nie pojmować, a gdy ona do serca nie przemawia, nicęśmy nie stracili. Nie dajcie sobie wmówić, że intelekt odczuwa radość; rozkosz, sprawiana przez muzykę, rodzi nastroje, nigdy pojęcia! Słuchanie rozumowe już choćby dlatego nie jest możliwem, że izoluje ono zmysł słuchu od innych zmysłów. Natomiast normalnemu słuchaniu towarzyszą zwykle inne wrażenia zmysłowe, którym rozumowanie wyznacza stanowisko obserwacyjne, odmawiając im sądu samoistnego, podczas gdy z drugiej strony, kojarzące się ze słuchem, wrażenia zmysłowe stają na przeszkodzie rozumowaniu i muszą być wyłączone, jeśli pragniemy sądzić rozumowo. Gdy się jednak biernie poddajemy działaniu muzyki, zjawiają się odrazu najrozmaitsze wrażenia zmysłowe. Słuchamy nawet mięśniami, t. j. mimowolnie nastrajają się nasze struny głosowe do wysokości słyszanego tonu.

Ale to jeszcze nie wszystko. W wyobraźni zupełnie bezwiednie naśladujemy słyszany ton, np. śpiewu: automatycznie nastawiają się odpowiednie mięśnie tak samo, jak u śpiewaka na estradzie. Stąd tyle różnorodnych poglądów w ocenach przymiotów głosowych. Kto sam nie posiada tych samych wad głosowych, co śpiewak, ten zachwycać się będzie o wiele bardziej jego śpiewem, aniżeli ten, kto nagle odkrywa w swym aparacie głosowym wadliwe funkcje i na skutek tego gani śpiew, jako gardłowy, nosowy, przytłumiony i t. d. Często doznajemy uczucia niepokoju, który mimowoli kojarzy się z zachwytem nad jakiemś wykonaniem, do którego sami nie bylibyśmy zdolni, i to wpływa na przecenienie jego istotnej wartości. Posiadamy dziś, niestety, nader mało dobrych śpiewaków (sławnemu Caruso odmawiają znawcy miana prawdziwego artysty dlatego, że brak mu dynamicznych mätzchen, w rzeczywistości jednak posiada on tyle artyzmu, że przytaczam go tu, jako przykład). Doskonały śpiew działa tak kojąco na ludzi, że tylko zatwardziali mózgowcy muzyczni mogą nie czuć, że tu odbywa się idealna wprost czynność mięśni, która, eliminując wszelkie czucia fizyczne, umożliwia oddanie się całkowite duchowym nastrojom. Wydaje nam się nieraz, że słyszeliśmy, gdy w rzeczywistości czuliśmy lub widzieliśmy tylko, gdyż i oczyma słyszeć można. Wielu ludzi osiąga całkowite wrażenie, gdy patrzą na śpiewaka, a biada, gdy gra jego twarzy nie jest dość wymowna. Niezliczone rzesze słuchaczy uzależniają stopień doznanego wrażenia od widzianej mimiki. Iluż ludzi potrafi się zdobyć na niepatrzenie na kapelmistrza? Sposób jego dyrygowania i rodzaj ruchów wpływa na sąd o jego umiejętności; niewątpliwie tą drogą wielu dochodzi do uchwycenia jakiejś treści muzycznej: gra twarzy i ruchy są dla nich zrozumialsze od tonów. Z mimiki artysty wnioskują o jego przejęciu się muzyką. Nie twierdzę, by to



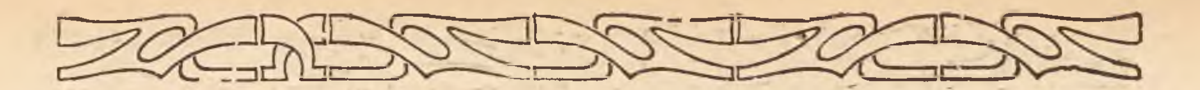
zawsze działo się świadomie, mogą też ludzie sugestjonować się mimiką i normalnie odczuwać doznane tą drogą wrażenia. Wszakże mimika artysty może w prostej linji wypływać z jego wrażeń i przejęcia się niemi. Tacy ludzie idą na koncert bez uszu. Są mi jednak milsi od tych, którzy posługują się uszami, by ferować potem wyroki rozumowe. Jeżeli nieszczęsny kapelmistrz lub śpiewak czuje jak najgłębiej, ale ma ruchy sztywne i niewymowne, to sąd wypada na jego niekorzyść. Gdyby chciano sobie zdawać dokładnie sprawę z tego, że w świadomem wyobrażeniu wrażenia słuchowe i wzrokowe wywołują mimowoli nanowo cały proces, przekonanoby się, jakim nonsensem jest formułowanie sądów muzycznych nie w postaci obrazów uczuciowych. Mówię tu o uczuciu, jako o czemś wypływającem z nastroju duszy. Sztuka — to nie kawior, lecz karma dla narodu, i to karma, której on sam sobie może dostarczać, jedyna karma, bez której nikt się nie może obejść, jeżeli nie chce zmarnieć duchowo. Tylko że jeden kojarzy swe pragnienia z farbami, inny z tonami. Do tych ostatnich zwracaliśmy się w niniejszym artykule. Tylko jeszcze lud może stworzyć zdrową żywotną istotę z cieplarnianej rośliny, jaką jest dzisiejsza sztuka, może sztuczność zamienić na sztukę. Należy pamiętać, że nietylko suma jednorodnych wrażeń zmysłowych tworzy intuicyjną ocenę (oczywista, że dla tego konieczna jest wyrazistość pojedyńczych wrażeń, gdyż ona warunkuje utkwienie w pamięci), ale i suma rozumowych sądów wytwarza pewne uczucie estetyczne i dostarcza intuicyjnych ocen. Ostatnie bywają wyżej stawiane od pierwszych, na co można się zgodzić tylko w tym wypadku, gdy oba są z sobą zgodne. W tem widzę piętę achillesową naszych czasów, że one o tem zapominają i wysuwają na pierwszy plan wyższe wyobrażenia intelektualne, zaniedbując ich prażródło i podścielisko — twory wrażeń zmysłowych [1]). Musimy nawet odrzucić intuicyjne oceny i odmówić im wartości, jeśli nie wypływają z własnych doświadczeń i wyobrażeń zmysłowych, oraz utworzonych z nich sądów. Musimy tedy większość współczesnych muzyków uważać za szkodników w sztuce. Nie może uchodzić za postęp sztuki to, co zatraciło wszelki grunt wspólny z jej istotą.

Pewna liczba współczesnych twórców muzycznych, posiadających dobrze wykształcone zmysły, to znaczy zdolność wyobrażeń pod wpływem wrażeń zmysłowych, nie podlega zarzutowi szkodzenia sobie i sztuce przez sztuczne odtwarzanie tego, co mogliby oddać szczerze i bezpośrednio. Naszych nauczycieli przedewszystkiem chcielibyśmy zwrócić w kierunku badania dzieła twórcy tak, jak ono powstawało, bez uświadamiania sobie różnorodnych przytem czynności, rozstrzelenia uwagi ze szkodą prawdziwego natchnienia. Podobnie jak w życiu codziennem człowiek w mowie, pod wpływem różnych uczuć, nadaje słowom odpowiednie zabarwienie i akcent bez zastanawiania się nad tem, tak powinien tworzyć artysta. O ile to wymaganie nie jest spełnione, o tyle artysta źle się wypowiada, a słuchacz źle odbiera wrażenia. Często niewystarczające środki techniczne powodują złe porozumienie się artysty ze słuchaczem, ale to nie dowodzi, że artysta powinien swą twórczość traktować świadomie. Jakżeby sztucznie brzmiały słowa: „Kocham cię“, gdybyśmy w danej chwili obmyślali sposób ich wypowiedzenia. A to samo możnaby powiedzieć o sztuce, gdyż ona w swej istocie jest tem samem.

Zdaje mi się, że drogę do naturalnego opanowania wszystkich środków ekspresyjnych bez wszelkiej pozy wskazałem w wyżej wymienionej broszurze. Tu nie sposób wchodzić w szczegóły, choć musieliśmy temat ten poruszyć; jeżeli tę pracę przytaczam, to jedynie dlatego, by mnie nie posądzono, że burzę, nic wzamian nie budując. Krótko mówiąc, za drogę do osiągnięcia rozkoszy estetycznej, rozumienia muzyki, za stopień do jej wykonania uważać trzeba bezpośrednie szczere poddanie się jej wpływowi bez poddawania zbytniej analizie czysto zewnętrznych form i przejawów, np. czy tony następują w prawi-

---

[1]) Patrz: „Ćwiczenie zmysłów jako kultura wewnętrzna“, oraz broszurę: „O istocie świadomego rozwoju“ (nauka o wyobrażeniach).



dłowych szeregach, czy tonacja jest właściwa i t. d. Nieraz się przekonywałem, że przez podobne krytyczne zakusy, przez chęć usłyszenia innych tonów lub tonacji wyobrażenie zostawało zmącone. A znajdują się teoretycy, którzy podają gotowe wzory harmonijne do nauki i do ewentualnego zużytkowania w kompozycji! Tak czyni człowiek, który po stracie bogatej niegdyś wyobraźni twórczej zapełnia powstałą pustkę wytworami mózgu[1]). Moje żądanie odnosi się nietylko do profanów, ale i wielu muzyków musi przedsięwziąć wskrzeszenie w sobie władzy tworzenia wyobrażeń tonalnych. Proces tu zachodzący musi być zupełnie bierny, każde opiekowanie się wyobrażeniem jest trucizną. Trzeba zaniechać ciągłego grania i rozmyślania nad każdym usłyszanym tonem całej tej szkodliwej, bo czysto mózgowej pracy. Sprobujmy nie zdawać sobie sprawy z nazwy tonów i akordów, usuńmy na chwilę naszą wiedzę, a gdy odbierzemy wrażenie czysto słuchowe, wówczas przywołajmy ją napowrót. Gdy muzyk umie śpiewać, brak mu wyobrażenia co do gatunku tonu, gdyż wyobrażenie pewnego charakteru dźwięku rodzi zdolność wydobywania go głosem, chyba że wyobrażenie jest niejasne, albo też jest tendencja wykonania dźwięku tego sztucznie. Dlaczego nie wykorzystać cudownej zdolności organizmu, urzeczywistniającego wyobrażenia nasze automatycznie? Kto nie posiada wyczucia gatunku tonu, ten nie wyczuwa też jego wysokości. Wielu ludziom pomaga kojarzenie z wyrazami lub obrazami, tak jak ruch ramienia, napinajacego łuk. Tem lepiej, jeśli sobie ktoś radzi i bez tych sposobów. Wydoskonalona zdolność dźwiękowego wyobrażenia danego utworu jest jedyną podstawą prawdziwie muzykalnej gry. Skojarzenie słyszanych dźwięków z wrażeniami i duchowym nastrojem jest koniecznym warunkiem wszelkiego wykonania i słuchania. Trudności kombinacyjne tonów istnieją właściwie tylko w teorji, to, co stworzone, przemawia przez uczucie do uczucia.

Jeżeli niniejsze słowa utorują choć w drobnej mierze drogę wewnętrznemu ujęciu muzyki, to cel ich został w zupełności osiągnięty.

TERESA PANIEŃSKA.

O ruchu muzycznym w Poznaniu.

od 1800 do 1830.

ROZDZIAŁ III.

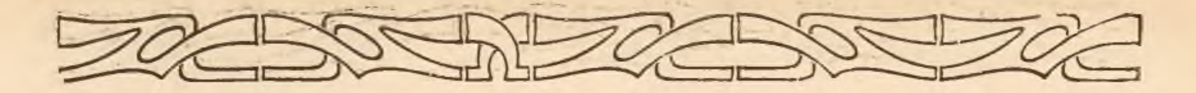
Uprzywilejowaną porą koncertów w początku XIX-go wieku był karnawał i czas t. zw. kontraktów świętojańskich. Czas kontraktów trwał około miesiąca, ale główny ruch w salach koncertowych i teatralnych nie przenosił dni dziesięciu[2]). Dołączam tu parę słów o salach koncertowych ówczesnego Poznania. Było ich pięć, oprócz teatru, który nazywano stale w „Gazecie Poznańskiej“ *domem widowiskowym*. Teatr ten zbudowano r. 1804 na tem samem miejscu, gdzie dotąd stał teatr miejski. Był to budynek zewnątrz nieozdobny, ale wewnątrz wygodny i dość przestronny, gdyż audytorjum trzechpiętrowe mogło pomieścić przeszło 800 osób. Obok teatru najczęściej używaną była sala Stegelina, a późniejszy „Hotel Saski“ przy ulicy Wrocławskiej, „przeznaczony tylko do poważniejszej muzyki, a z tańców tylko do Poleka i Krakowiaka“[3]). Grał tam Mühlenfeld, Schuppanzigh i bracia Pixis. Górna część hotelu z salą koncertową zapadła się r. 1829, na szczęście nie podczas kon-

---

[1]) Por. „Choroba Hugona Wolfa“; w miarę, jak zapadał w noc ducha, wyobrażenia jego muzyczne ubożały, a wkońcu znikły zupełnie.

[2]) Koryzna: Pamiętnik sceny narodowej w Wielkopolsce, str. 16.

[3]) Maks Braun: Wspomnienia muzyczne, str. 3.



certu. Trzecią salę posiadał „Hotel de Dresde“, położony także przy ulicy Wrocławskiej № 243. W niej występowali między innymi Schwanenberg, Wenckel z synem i Lefèvre. Bracia Elnerowie i Józio Krogulski grali w „sali Resursowej“ w domu № 9 na Grobli. W sali pałacu Działyńskich przy Starym Rynku słuchano śpiewu Mejerowej. Towarzystwo Przyjaciół muzyki występowało początkowo w sali w domu radcy handlowego Müllera przy ulicy Wronieckiej, później, od r. 1809, przeniosło się do sali „Hotelu de Dresde“. Möser, Lipiński, Szymanowska i Mares koncertowali w sali loży wolnomularskiej przy ul. Kramarskiej. „Gazeta Prus południowych“ wymienia jeszcze jakąś salę w kamienicy Szpajchertowskiej, salę Kasynową i salę w Klugowskim ogrodzie, ale gdzieby one były — niewiadomo mi.

Koncerty ówczesne, tak jak dziś, anonsowane były ogłoszeniami w Gazecie i afiszami. W bibljotece Tow. Przyjaciół Nauk przechowuje się egzemplarz afisza z doniesieniem o koncercie pjanistki Marji Szymanowskiej, a w Archiwum miejskiem o koncercie flecisty Gabrjelskiego.

Pomimo braku afiszów koncertowych, zestawiliśmy z doniesień, umieszczonych w Gazecie W. Ks. Poznańskiego, dość długi spis utworów wypełniających koncerty poznańskie z tego czasu i załączamy go poniżej.

Wszystkich dzieł muzycznych, afiszami anonsowanych, dostarczały publiczności poznańskiej księgarnie: Szumskiego, Deckera, Krzysztofowicza, Reyznera, Kühna, Korna, Simona i Schöneicha.

I na polu wydawnictw, w zakres muzyki wchodzących, zaznaczył Poznań swą egzystencję. Należy tu przedewszystkiem wymienić księgarza Simona. W r. 1823 wydał on własne dzieło teoretyczne p. t. „Nauka grania na organach“, dedykowane Elsnerowi, dyrektorowi warszawskiego konserwatorjum, i „Naukę harmonji czyli szkołę generałbasu“. Prócz powyższych własnych dzieł, wydał Simon „Mszę na 4 głosy i różne instrumenta“ Elsnera, z tekstem Felińskiego, „Pieśni do mszy św.“ Elsnera, z tekstem Brodzińskiego, „Pieśni przy mszy św.“ Kurpińskiego i „Melodje do wyboru pieśni“ z towarzyszeniem organów, zebrane przez Heilińskiego. W roku 1826 znajdujemy w „Gazecie Poznańskiej“ wzmiankę o odezwie regencji, wystosowanej do nauczycieli i organistów, polecającą im nabywanie „Melodji do wyboru pieśni“ zebrane przez Macieja Dębińskiego, nauczyciela elementarnego przy szkole św. Marcina [1]). (Cena 3 zł. p. za 1 egz., 55 str. obejmujący). Jest to dalszy ciąg wydawnictwa, rozpoczętego przez przedwcześnie zmarłego (1823 r.) Heilińskiego.

Księgarz Reyzner, mieszkający przy moście Chwaliszewskim, donosi w r. 1828, iż zamyśla „wydać w następnych kajetach pieśni i piosnki polskie ulubione z muzyką, które dadzą pamięć teraźniejszego u nas śpiewu. Pierwszy kajet zawierać będzie od 2—30 piosenek z tow. fortepjanu w 10 arkuszach. Piosnki te już zupełnie zadowolniły przyjaciół muzyki, niektóre są z małych oper naszych, nakoniec nie będzie może wzgardzony obcy jaki kwiateczek, z obcej na naszą przeniesiony rolę i na niej pielęgnowany. Wydawca starać się będzie o ozdobę druku i da welinowy papier biały. Cena 5 złp. za 1 egzemplarz dla prenumerujących, po wydaniu znacznie będzie podwyższona.“ Tak brzmi dosłownie doniesienie Reyznera.

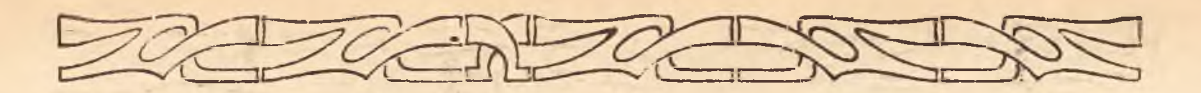
Pieśni te istotnie wydane zostały w Poznaniu, nie wiadomo nam jednak, w ilu zeszytach. Egzemplarz pierwszego „kajetu“ przechowany jest w bibljotece Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, drugi znajduje się w bibljotece prywatnej Józefa Kościelskiego w Miłosławiu.

Tytuł pierwszego zeszytu brzmi jak następuje: „Pieśni i piosneczki narodowe z fortepjanem. Część pierwsza, zawierająca XXII, W-nemu Ignacemu Wojkowskiemu, jako prawdziwemu wielbicielowi muzyki, przypisana. W Poznaniu, 1828 r. Nakładem K. Reyznera, księgarza. W Litografji G. E. Beutha. Cena sześć złotych.“

Interesujący ten zbiór opatrzony jest przedmową, w której wydawca tłumaczy się przed publicznością z wyboru piosenek, mówiąc, iż nie jego własny, ale gust ogółu był mu wskazówką w wyborze. Oto spis piosenek: „Doryda“ Karpińskiego, „Jaś i Kalina“, pieśń wiejska, zaczynająca się od słów: „Gdy w czystem polu“, na znaną nutę; wyjątek z op. niem. Weigla p. t. „Familja szwajcarska“ ze słowami

---

[1]) Dalszy zbiór wydał Dębiński w r. 1847. Ruch Muzyczny t. III, str. 22.



Bogusławskiego — tekst polski i niemiecki; „Piosnka Basi“ Kniaźnina, „Przy miodzie“ Frankowskiego, „Chłopek ci ja chłopek“ na znaną nutę, „Miejskie obyczaje“ z „Krakowiaków i Górali“ Kurpińskiego, „Hektor i Andromacha“ Kolickiego, „Modlitwa wojska polskiego“ ze słowami „Boże coś Polskę“ Felińskiego (3 zwrotki), „Do Jacenty“ mazur, zaczynający się słowami: „Dobranoc Jacenta i wam usta czyste“. Do tej piosnki drugie słowa dołączone z uwagą „Do Basi“, na tęż nutę z Kniaźnina. Dalej „Rodowód Sobka“, fraszka gminna, „Przypomnienie mił ści“ Karpińskiego, „Lech“, zaczynający się od słów: „Kiedy Lech przyszedł w te kraje“, „Pieśn króla Teobalda“ z XIII wieku Brodzińskiego, „Laura o Filonie“ Karpińskiego, „Stary polonez“ (Zgoda sejmu to sprawiła), „Stach“ (Cztery latka wierniem służył), „Świat srogi“ z opery, „Wspomnienie między Tadeuszem a Łagienką w Szwajcarji“ z opery niemieckiej z tekstem polskim tylko. Ostatnie zaś trzy pieśni tego zbiorku to „Towarzysz“, „Tęskność za wiosną“ Karpińskiego i „Nadzieja“.

Z treścią drugiego zeszytu nie mieliśmy sposobności się zapoznać. Brak nam też zupełnie wiadomości, jakiem powodzeniem cieszyły się i powyższe pieśni i reszta wydawnictw z dziedziny muzyki, drukowanych nakładem księgarzy poznańskich; sam fakt jednak wydania dzieł tych w Poznaniu jest dowodem, iż rozkwit muzyki w stolicach świata budził sympatyczne echa w naszem mieście i zachęcał do składania ofiar wedle możności u stóp najpiękniejszej z cór Apolina.

ROZDZIAŁ IV.

Wobec ogólnego zajęcia się muzyką w Poznaniu w epoce od 1800 do 1830 r., ciekawą rzeczą będzie zapewne dowiedzieć się, kto mianowicie w owym czasie uczył tej sztuki w naszem mieście.

Informują nas o tem dwa tylko źródła: przechowane w poznańskiem archiwum królewskiem „Koncesje na uprawianie muzyki“ [1]) i niewielka broszurka, wydana w Poznaniu p. t. „Wspomnienia muzyczne“, której autorem jest Maksymiljan Braun. Z treści „Wspomnień muzycznych“ dowiadujemy się, iż za sprawą księcia namiestnika Radziwiłła zaprowadzoną naukę śpiewu i gry na skrzypcach w gimnazjum św. Marji Magdaleny objął z początku dzielny muzyk Zoellner, przez tegoż księcia sprowadzony, później zaś organista Ścigalski z Grodziska. Nauczyciele ci umieli widać rozbudzić zapał do muzyki w uczniach swoich, gdy już w r. 1816 wyżej wymieniony autor „Wspomnień“, naówczas uczeń sekundy, zebrał z samych uczni gimnazjum orkiestrę i postawił ją pod protekcję trzech wybitnych znawców muzyki: księcia Radziwiłła, Ignacego Wojkowskiego i Idziego Rabskiego. Orkiestra ta wykonywała co niedzielę msze Wańskiego, Hajdena, Bueblera i Elsnera na chórze kościoła Franciszkańskiego. Z wspomnianą orkiestrą grał M. Braun, odchodząc na uniwersytet, „koncert Rodego“ (d-moll) w obecności królewny Ludwiki, ks. namiestnika, arcyb. Wolickiego i reszty dostojnego audytorjum, a w rok później z tą samą orkiestrą grał Peiler koncert Giulianiego.

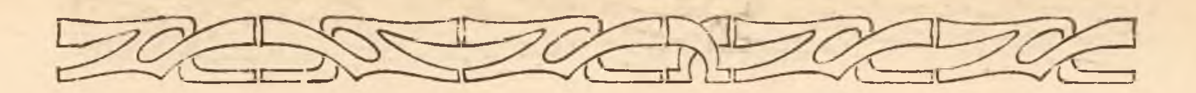
Był więc zapał do muzyki, były wśród młodzieży gimnazjalnej i talenty wybitne, usilnie dążące do doskonałości Zasługa to wszakże nietylko dobrych nauczycieli, ale i całego szeregu bądź to protektorów muzyki, bądź też świetnych jej wykonawców, jak przedewszystkiem samego ks. namiestnika, a dalej rektorów gimnazjum św. Marji Magdaleny, kanonika Gorczyczewskiego, ks. Przybylskiego, dra Kaulfussa, profesorów: Trojanowskiego, Buchowskiego, Królikowskiego, a jeszcze przedtem ks.ks. Rogalińskiego i Skibińskiego, którzy dla młodzieży znakomitymi byli wzorami w tej sztuce.

Poza murami szkolnymi uczyli muzyki w Poznaniu zapewne, jak wszędzie, zrazu kantorowie, organiści i członkowie muzyki miejskiej. Nazwiska zawodowych nauczycieli muzyki podają nam wyżej wspomniane akta, przechowane w archiwum król. w Poznaniu, niestety dopiero od r. 1816.

Na pierwszem miejscu spotykamy znane nam już nazwisko Godfryda Graffa, organisty tumskiego, dalej Karola Tschirschnitza, Fryderyka Peilera, Ksawerego Ro-

---

[1]) „Die ertheilten Concessionen zur Betreibung der Musik“, 1816—45.



żańskiego, Antoniego Simona i Ignacego Materni, otrzymujących koncesje na udzielanie lekcji za opłatą 2 tal. rocznego podatku procederowego.

W r. 1818 uczył po pensjonatach śpiewu, gry na fortepjanie, gitarze i skrzypcach Jan Kiszwalter, ojciec popisującej się kilkakrotnie później w Poznaniu pjanistki, Adaminy Kiszwalter. W tym samym roku dostaje koncesję Benedykt Schultz. W roku 1821 kapelmistrz 19 pułku piechoty, Haupt, prosi o pozwolenie udzielania lekcji prywatnych, a Ferdynand Rosdorff zakłada prywatny instytut muzyczny. Od r. 1825 występuje Maciej Dębiński jako nauczyciel muzyki po pensjonatach i przy szkole Św-Marcińskiej, a na pensji p. Moldenhauer udziela lekcji śpiewu. Mnożą się widać szybko adepci muzyki w Poznaniu, bo w roku 1828 powstaje pod dyrekcją wyżej wspomnianego Haupta instytut gry na skrzypcach, a w r. 1829 Karol Zechner, dyrektor teatru, zakłada akademję śpiewu; w r. 1826 Albrecht Agthe otwiera tu szkołę muzyki.

O zakładach tych i nauczycielach, ich działalności i zdolnościach nie wiemy nic bliższego, — jedynie o szkole p. Agthe informuje nas dokładniej ogłoszenie odnośne, zamieszczone w „Gazecie Poznańskiej" № 34 z r. 1826, treści następującej:

„Albrecht Agthe, który tu zakłada szkołę muzyki podług metody p. Logier, wydał zawiadomienie o mającym się rozpocząć kursie w d. 1 maja. Nauka udzielaną będzie nie pojedyńczo, ale klasami, osobno pannom, osobno chłopcom, od lat 7 zacząwszy, po 16 godzin na miesiąc, a to łącząc teorję z praktycznem graniem na fortepjanie. Opłata kwartalna wynosi talarów 12. Oświadcza też p. Agthe gotowość swoją dawania nauki teoretycznej osobom dorosłym, gdyby się wielu razem o to zgłosiło. Fortepjanista z Lipska i nauczyciel przy tej szkole, p. Fuhrmann, da koncert we wtorek 2-go maja na sali resursy."

Ów Fuhrmann był niewątpliwie jednym z 20 nauczycieli muzyki, opłacanych przez króla pruskiego, którzy, nauczywszy się udzielania lekcji u wyżej wymienionego Logiera, sprowadzonego umyślnie w tym celu z Londynu do Berlina, rozesłani byli do różnych miast państwa pruskiego, aby system Logiera rozpowszechnić. System ten miał, wedle ówczesnych pojęć, ułatwić nabycie biegłości przez użycie do ćwiczeń przyrządu, nazwanego „Chiroplast", czyli „Przewodnik ręki". Były to, wedle opisu, zamieszczonego w „Ruchu muzycznym" z r. 1861, str. 29, „deseczki z powykrawanemi na palce otworami, wiszące tuż nad klawjaturą i posuwające się razem z rękami w prawo i w lewo, jako osadzone na gładkim metalowym pręcie." Według zaś „Allgemeine Leipziger Musikalische Zeitung" z r. 1824, № 25, str. 409, „eine Leiste am Pianoforte, auf welcher man während des Spielens die Arme auflegen konnte und ruhte die ganze Schwere der Arme auf dieser Stütze und sogleich wurden auch die Finger freier und biegsamer" [1]).

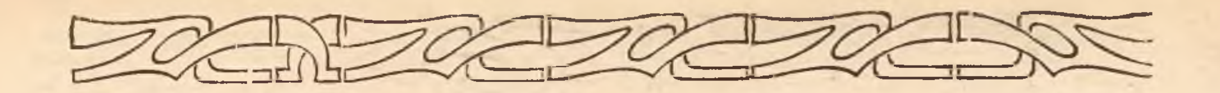
Według doniesień, zawartych w powyżej wymienionych pismach, część nauczycieli muzyki system ten wówczas w Anglji i w Niemczech przyjęła, a wynalazca wydał dla objaśnienia i łatwiejszego zastosowania swej metody odpowiednie dzieło teoretyczne.

Zaprowadzenie w Poznaniu wyżej opisanego, a głośnego w owym czasie systemu nauczania gry na fortepjanie, założenie trzech uczelni muzycznych i osiedlenie się piętnastu nauczycieli muzyki w przeciągu lat dziesiątka — dowodzi jasno, jak usilnie starano się podążać w pracy nad umuzykalnieniem ogółu za innemi środowiskami kultury muzycznej w tej epoce.

---

[1]) Podobnymi przyrządami były Herza „Dactylion" i Kalkbrennera „Handleiter" („Przewodnik ręki").





Dr OSWALD FEIS.

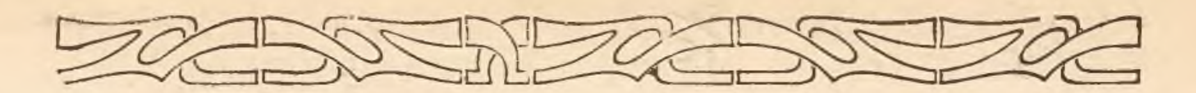
Genealogja i psychologja muzyków.

(Ciąg dalszy.)

Sposób, jaki zastosowaliśmy mówiąc o zmianach nastroju duchowego u wielkich artystów, uwalnia nas od zarzutu, że nie rozpatrujemy lub nie uznajemy tych szczególności, tych zewnętrznych niepomyślnych warunków, które mają wpływ na usposobienie artysty i które twórczością artystyczną więcej, aniżeli innymi rodzajami pracy, mogą być spotęgowane.

Przeciwnie, nie uchylamy się wcale od psychologicznego wyjaśnienia, o ile takowe w sposób zrozumiały (verständigerweise) może być zastosowane. Jednakże musimy z całą stanowczością orzec, że czysto psychologiczne badanie wielkich ludzi, a w szczególności ich usposobień o charakterze egzaltowanym lub depresyjnym, dochodzi prędko do mety, skoro trzeba stwierdzić: w duszy artysty dzieje się inaczej, aniżeli w duszy zwykłego śmiertelnika Metę osiąga się z chwilą, kiedy wesołe lub smutne wzruszenia padają na duszę bez dostatecznych pobudzających do radości, czy też smętnie usposabiających zewnętrznych powodów. Już wyżej była mowa o tem, jak i w jakim stopniu przejawia się to u artystów, jak również podkreślone było wypływające stąd dla twórczości znaczenie. Pozostaje nam jedynie stwierdzić, że te same stany wzruszeń i te same stany duchowego omroku spotykają się u ludzi nie posiadających wcale żyłki artystycznej, którzy nie podlegają warunkom zewnętrznym, jakich dostarcza twórczość artystyczna, i że ci zwykli śmiertelnicy na swój sposób wzruszeniami temi są równie pobudzeni, są równie przybici, jak artyści. Wzruszenie i smutek są więc jawnie czemś samodzielnem, czemś, co niema nic wspólnego z treścią artystycznego świata duchowego; jednak wzruszenie i smutek mają wpływ na rodzaj pracy ludzkiej i są tam, gdzie ta praca niema dostatecznego zewnętrznego celu, lecz wypływa z przeważającej wewnętrznej konieczności. U artysty więc radość i smutek — to conditio sine qua non jego pracy duchowej. Zależność nastroju jest kardynalnym symptomatem zupełnie określonego psychicznego niedomagania, nazwanego przez Kraepelina manjo-depresyjną psychozą, lub, gdzie niedomaganie to występuje w stopniu umiarkowanym, szczególnym temperamentem charakterystycznym dla osób nastrojowych. Połączenie radosnego wzruszenia z duchowem cierpieniem i niezadowoleniem, spotykane często przy tak zwanych manjo-depresyjnych psychozach, opisanych przez Weygandta, Kraepelina i in., powinno mieć duże znaczenie dla tego, kto pragnie tworzyć. Niema wątpliwości, że ten chorobliwy szczegół nastroju ma w stanie zdrowia poprzedzające go stopnie i że te liczne, nigdy niezadowolone i ciągle dążące do czegoś natury powinny być tutaj zaliczone.

Ciekawe jest wyjaśnienie Möbiusa i Gruhle'go: czy w założeniu twórczości artystycznej jest pewien, naturalnie taki, któryby nie przeszedł w stan chorobliwy, manjo-depresyjny stopień, czy też go niema; inaczej mówiąc: czy sztukę należy rozpatrywać jako zjawisko przy sprzyjających warunkach tego, całkiem osobliwego psychicznego typu. Gruhle uważał się za mającego prawo na to uogólnienie i poglądy swoje starał się również bronić względem Schumanna, co do którego Möbius przyszedł do zupełnie innych wniosków. Nie biorąc pod uwagę osobliwości konstytucji Schumanna, należy jednak zauważyć, że doświadczenia, dokonane tylko na artystach, podobnie jak ogólne rozważanie nie mają być zasadą do uogólniania, podjętego przez Gruhle'go. Manjo-depresyjna konstytucja może mieć tylko w takim stopniu znaczenie dla twórczości artystycznej, że wytwarza sprzyjające dla twórczej produktywności warunki: pobudzenie zdolności odczuwania fantazji twórczej, zewnętrzne naprężenie i niezwykłą konieczność wypowiedzenia się. Czynią to jednak, choć może nie w tak znacznym stopniu i trochę w odmienny sposób, i inne konstytucje psychylogiczne. I tak naprzykład: nie można zaprzeczyć, że narówni z ludźmi manjo-depresyjnymi są jednostki całkiem inaczej duchowo usposobione, u których zmiany nastrojów duszy odbywają się nie w niezrozumiały dla nas sposób przez wrodzoną perjodyczną zmianę działalności mózgu i bez koniecznej zewnętrznej potrzeby, lecz



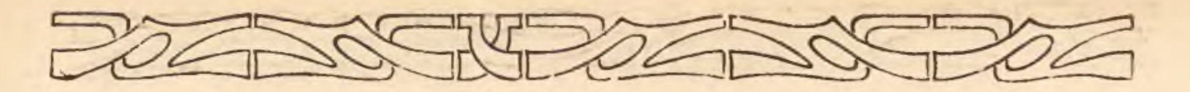
raczej stale w związku z pewnemi przeżyciami na zasadzie spotęgowanej duchowej wrażliwości. Typ taki, który może znaleźć wzór w życiu Berlioza, podobny jest bardziej do obrazu, jaki stwarza sobie laik o artyście. Tyle o stosunku talentu artystycznego do duchowo-nerwowych niedomagań. Z poniżej przytoczonych szczegółów, zauważonych specjalnie u muzyków, przekonamy się, że i innego rodzaju anomalje wywierają swój wpływ na artystę.

Szczególniejszego znaczenia dane mamy o chorobie Schumanna. Do obecnej chwili utrwaliło się przekonanie, że powodem śmierci Schumanna był paraliż, zaś Möbius w specjalnej rozprawie („Über Robert Schumanns Krankheit") przychodzi do innego wniosku. Według Möbiusa Schumann był już w dzieciństwie duchowo chorym. Na zasadzie własnych świadectw Schumanna, wyjątkowo w tym wypadku sprawiedliwych, i na zasadzie obserwacji lekarzy Möbius przychodzi do wywodu, że Schumann cierpiał na specjalny rodzaj dementia precox. Faktem jest, że przejawy chorobliwe można zaobserwować u Schumanna w ciągu długich lat.

Na kongresie psychjatrów Francji (w roku 1907) Dupré z powodu referatu o „Perjodycznych psychozach" udzielił wyjaśnień z historji życia Schumanna i Hugona Wolfa. Schumann sześciokrotnie ulegał depresjom melancholji, w międzyczasach zaś spotykamy okresy niezwykłej produktywności, które należy uważać jako kryzysy ekscytacji. W życiu Hugona Wolfa w latach 27—40 można również zanotować 4 kryzysy ekscytacji, podczas których powstały prawie wszystkie jego pieśni. Pomiędzy tymi kryzysami spotykamy dłuższe okresy bezczynności artystycznej. Zwłaszcza u Schumanna, jak to zresztą twierdzi Gruhle, można skonstatować manjo-depresyjną psychozę. Jednak wyprowadzenie choroby poucza nas, że Möbius miał rację.

Do wręcz przeciwnych wniosków o rodzaju choroby Schumanna dochodzi inny lekarz francuski, dr Pascal. Przypuszczenia jego mają nawet cechy prawdopodobieństwa, chociaż co do mnie zgadzam się na opinję Möbiusa. Dr Pascal zupełnie na nowo określił wszystkie fazy choroby Schumanna i opierając swoje wywody na autobjografji Schumanna, informacji jego żony, biuletynach o przebiegu choroby i orzeczeniach przy ekshumacji zwłok, postawił pośmiertną djagnozę. Według Pascala Schumann cierpiał na dwie różne choroby. Od 23 do 42 roku życia trapiła go konstytucjonalna psycho-newroza, która dochodziła do kryzysów. Podobne kryzysy, perjodyczne okresy wyższego stanu egzaltacji i głębokiego przygnębienia są cechami charakterystycznemi manjo-depresyjnej psychozy. Jak zwykle w takich razach bywa, u Schumanna podczas wszystkich tych faz zdolności umysłowe i przytomność nie były zaćmione. Kryzysy takie prawie zawsze spowodowało wyczerpanie. Poważniejsze symptomaty psycho-newrozy dały się zauważyć kiedy Schumann tworzył „Raj i Peri", „Manfreda" i muzykę do „Fausta". Począwszy od r. 1850, wystąpiły zupełnie inne symptomaty: brak sensu w rozmowie, halucynacja słuchowa, ataki epilepsji, delirjum etc. Chory widział anioła i djabła, zdawało mu się, że go prześladują hijeny i tygrysy, słyszał ciągle dźwięk *a*, ogarniał go strach przed śmiercią, to znów trapiła go myśl samobójstwa, oskarżał się o jakąś wyimaginowaną zbrodnię i wkońcu, brzydząc się samego siebie, rzuca się do Renu 27 lutego 1854 r. Wydobytego z nurtów rzeki Schumanna umieszczono w zakładzie leczniczym w Endenich około Bonn, gdzie życie jego zamierało powoli i po dwu latach zasnął na zawsze. Epilog podobny jest do przebiegu zwykłego paraliżu i z psycho-newrozą, która zatruła młodość Schumanna, według Pascala, wszystkie te przejawy ostatnich lat życia nie mają nic wspólnego. Według Pascala paraliż u Schumanna zjawia się w r. 1850; Pascal twierdzi również, że począwszy od tego czasu Schumann zaprzestał zupełnie tworzyć. To ostatnie twierdzenie nie jest zgodne z prawdą. Po roku 1850 napisał bowiem Schumann symfonję Es-dur, „Pielgrzymkę Róży", uwerturę do „Juljusza Cezara", do „Hermana i Doroty" i do „Narzeczonej z Messyny", wielkie ballady na sola, chór i orkiestrę, jak np. „Syn królewski", „Przekleństwo śpiewaka", „Das Glück von Edenhall" i t. d., nie mówiąc już o tem, że w tym samym czasie zajęty był zbiorem swoich utworów.

Różnice poglądów na chorobę Schumanna mogą zadziwić profanów; specjalistę dziwić one nie będą. Czy to będzie paraliż postępowy, czy też dementia precox, fakt faktem, że chodzi tu o cierpienia, które zewnętrznie mogą być do siebie podobne i których różnice ustalono dopiero przed niedawnym czasem.



Nie znpełnie jasną dla lekarza jest choroba Smetany. Oddawna zdradzał już w wyższym stopniu podrażnienie nerwowe, zwłaszcza w okresie czasu, kiedy był kapelmistrzem. W r. 1881 pisze Smetana: „Od lat 7 zatracam słuch; po lekkim katarze gardła odczuwam w prawem uchu słaby świst, który się staje coraz silniejszy. Następnie pojawia się świst i szum na bardziej wysokich dźwiękach (akord kwartsekstowy As-dur, *e* z kwartetu „Z mojego życia")". Dr Zaufoll w Pradze twierdził, że i lewo ucho Smetany było chore, jakkolwiek słyszał niem dobrze. Wkońcu Smetana ogłuchł na prawe ucho; lewe dopisywało jeszcze jakiś czas, wreszcie odmówiło zupełnie posłuszeństwa (Smetana liczył wówczas 50 lat).

Lekarze utrzymywali, że jest to „eine Lähmung der Gehirnnerven", resp. choroba labiryntu. Świst i szum w uszach nie ustawały i przy komponowaniu dochodziły do jeszcze większych rozmiarów.

„Własną grę na fortepjanie słyszę idealnie".

Bóle w uszach ustały. Podczas wykonywania opery „Libuszy" Smetana nie słyszał ani jednego dźwięku. Pomimo głuchoty pracował dalej i w tym czasie stworzył kilka bardzo ładnych pieśni. Pamięć jednak powoli zanikała, a jednocześnie z zanikiem pamięci zmniejszała się i intensywność w pracy twórczej; wkońcu i umysł Smetany zaczął słabnąć, otoczyła go mgła obłędu i wreszcie nie był w stanie wypowiedzieć żadnego artykułowanego wyrazu, zapomniał imiona otaczających go osób i popadał w halucynacje. Z twórczością rozstał się zupełnie dopiero z chwilą, kiedy umysł jego pogrążył się w ciemnościach nocy duchowej. Smetana zmarł z zakładzie dla obłąkanych w Pradze (w r. 1884). Na zasadzie przytoczonych dat należy wnioskować, że Smetana umarł najprawdopodobniej na paraliż.

Na paraliż cierpiał także Donizetti. W podróży z Neapolu do Wiednia wystąpiły pierwsze objawy cierpienia umysłowego; w Paryżu po silnym ataku paralitycznym stracił zupełnie zdolność do pracy. Ostatnie lata życia spędził w stanie głuchego zamyślenia.

Ofiarą paraliżu stał się również Hugo Wolf.

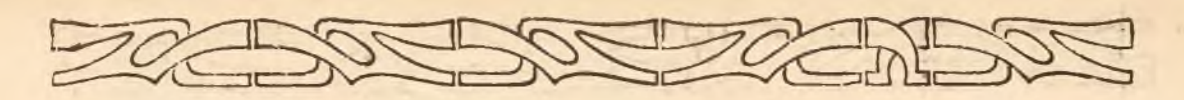
Radestock w pracy „Genie und Wahnsinn" (1884) podaje, że Händel wskutek różnych przejść popadł w rozstrój duchowy, który trwał kilka miesięcy.

Chryzander wspomina tylko, że „przyjaciele jego nie wiedzieli, jak sobie z nim radzić, gdyż popadał często w stan rozpaczliwego zamyślenia, z którego trudno go było uwolnić. Wreszcie, ulegając perswazjom, zgodził się na kąpiele parowe, które okazały się bardzo skutecznemi. Po kilku kąpielach zastarzała choroba znikła bez śladu, wobec czego dalsza kuracja kąpielowa okazała się zbyteczną." Wątpić należy, czy mamy tutaj do czynienia z chorobą umysłową.

Haydn pod koniec życia cierpiał na dziecięcą próżność zarówno ze względu na swoje dawniejsze zasługi, jak i na swój zewnętrzny wygląd. Opowiada o tem Iffland po spotkaniu z Haydnem.

Według niektórych informacji, podobno i Orlando Lasso w późniejszym wieku miał zdradzać objawy melancholji, która go nie opuściła aż do śmierci. Szczegółowiej tę sprawę nie udało mi się zbadać.

W żadnej kwestji, mającej na celu tego lub innego wielkiego człowieka, fanatyzm nie doszedł do takich rozmiarów, jak w sporach, dotyczących osoby Wagnera. Dość wspomnieć o pracach Puschmanna i Nordaua, w których Wagner przedstawiony jest jako bezsprzecznie duchowo cierpiący. Zatrzymywać się dłużei nad treścią tych prac w czasach obecnych byłoby zupełnie bezcelowe. Za to zmuszeni jesteśmy przytoczyć opinję Lombrosa, który w książce „Genjalny człowiek" po raz pierwszy w sposób naukowy stara się wytknąć granicę pomiędzy genjuszem a obłąkaniem. Bardziej instynktowne przypuszczenie o pokrewieństwie tych stanów jest dość stare. Platon, Arystoteles i Horacy mówią o tem, jako o rzeczy dobrze znanej: „nullum ingenium sine mixtura dementiae fuit". Ale poza Moreau de Tours Lombroso nie miał żadnego wybitniejszego poprzednika. Zapatrywanie swoje streszcza Lombroso w następujących słowach: „Często wypadki przedsiębrania szalonych idei, cechy degeneracji, brak wesołości, pochodzenie od alkoholików, umysłowo upośledzonych, epileptyków, przedewszystkiem specjalny rodzaj inspiracji wskazują, że genjusz jest psychozą degeneracyjną (Degenerationspsychose), pochodzącą z grupy epilepsji. Orzeczenie powyższe stwierdzają częste wystąpienia przemijającej genjal-



ności u osób obłąkanych i przez nowe grupy pół-obłąkańców, których choroba ma wszystkie zewnętrzne przymioty genjusza bez jego wewnętrznej treści."

Faktem jest, że pomiędzy muzykami była nadzwyczaj duża liczba osób umysłowo chorych.

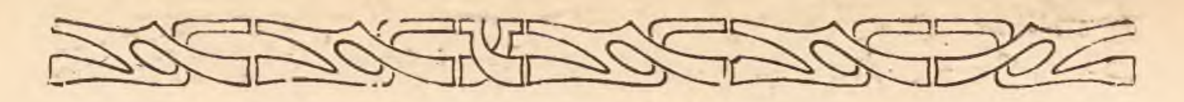
Faktem jest również, że bardzo wielu muzyków cierpiało na halucynacje, mieli na sobie cechy degeneracji już to duchowej, już to cielesnej natury, a w gronie krewnych liczyli jednostki duchowo chore lub zdegenerowane. Z tem wszystkiem trzeba się zgodzić, a jednak trudno położyć podpis pod ostateczną definicję Lombrosa. Przedewszystkiem popełnia duży błąd metodologiczny zmieniając wynikające z zewnętrznych powodów duchowe cierpienia, zwłaszcza paraliż obłąkanych i choroby alkoholiczne z chorobami zależnemi od wewnętrzuego usposobienia. Stosując w muzyce orzeczenie Lombrosa wypadłoby, że np. Donizetti, Smetana i Hugo Wolf, których zabił paraliż, powinni stać w jednym szeregu z Schumannem i Berliozem, którzy cierpieli na endogenną psychozę. Dalej Lombroso zupełnie samowolnie rozporządza się pojęciem o epilepsji. Dlaczego więc ludzie genjalni mają podlegać psychozie degeneracyjnej z rodzaju epilepsji? Dlaczego wogóle mają być reprezentantami psychozy? W pojęciu Magnans'a są to degeneraci i jeżeli są nieszczęśliwi w życiu, lub jeżeli ich degeneracja przechodzi granicę, wtedy popadają w pewną formę psychozy degeneracyjnej. Ale to samo może się stać i z niegenjalnymi degeneratami, wobec czego należy: 1) ustalić, jakie formy obłąkania degeneracyjnego spotykają się u ludzi genjalnych i 2) zbadać, czy ludzie genjalni pochodzą częściej z rodzin zdegenerowanych, aniżeli zwykli śmiertelnicy, i czy z genjalnością związany jest nieodłącznie pewien stopień degeneracji.

Na obydwa pytania dopiero wtedy może być udzielona odpowiedź, jeżeli rozporządzać będziemy dostateczną liczbą patografji i bjografji, napisanych z udziałem psychjatry.

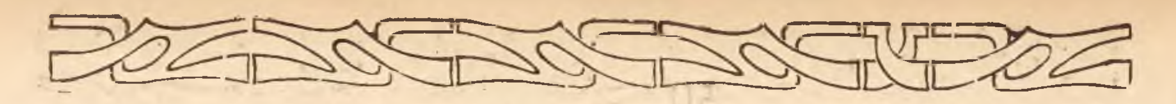
VII. Dziedziczność talentu muzycznego.

A) Syn odziedzicza talent po ojcu.

1. *Abbé Józef Barnabi,* skrzypek. Ojciec i wuj byli nauczycielami muzyki.
2. *Abel Leopold August,* skrzypek.
   Abel Karol Fryderyk. gambista. Ojciec obydwuch był muzykiem orkiestrowym.
3. *Abt Franciszek,* kompozytor. Ojciec: muzycznie wykształcony kaznodzieja.
4. *Adam Adolf Karol,* znany kompozytor francuski. Jego ojciec: pjanista i kompozytor.
5. *Adami da Bolsena,* kapelmistrz na dworze papieskim; kształcił się pod kierunkiem ojca.
6. *Adams Dawid,* harfista i gambista; jego ojciec: kammermuzyk.
7. *Ahle Jan Jerzy,* organista i kompozytor. Ojciec jego był również organistą i kompozytorem.
8. *Aimon Franciszek Leopold,* kapelmistrz i kompozytor. Wykształcenie muzyczne otrzymał od ojca, doskonałego wiolonczelisty.
9. *Alard Delfin Jan,* znany skrzypek, przez ojca, wielkiego miłośnika muzyki, do studjów muzycznych zachęcany.
10. *d'Albert Eugenjusz,* współczesny wybitny pjanista i kompozytor, syn muzyka i tancmistrza.
11. *Albrecht Eugenjusz,* skrzypek, syn kapelmistrza.
12. *Alday l'aîné, Alday le jeune* — dwaj bracia skrzypkowie; ojciec uczył ich gry na mandolinie.
13. *Aliani,* wiolonczelista; ojciec jego był skrzypkiem.
14. *Alsleben Juljusz,* pjanista, teoretyk, syn rodziców muzykalnych.
15. *Ancot Jan,* pjanista i skrzypek } uczniowie ojca, pjanisty, skrzypka i kompo-
    Ancot Ludwik, pjanista } zytora.
16. *Andréoli Guglemo,* pjanista, } synowie organisty.
    Andréoli Karol, pjanista }
17. *Antony Franciszek Józef,* kapelmistrz i kompozytor, syn organisty.



18. *Arnold Karol,* pjanista, syn wiolonczelisty; dziadek był wykształconym muzycznie nauczycielem przedmiotów.
19. *Aschenbrenner Chrystjan Henryk,* skrzypek, ojciec kapelmistrz.
20. *Auber Franciszek Daniel,* kompozytor; ojciec: oficer, muzykalny.
21. *Audran Edmund,* kapelmistrz, syn śpiewaka.
22. *Beder Karol,* ceniony tenor, syn organisty.
23. *Baerman Karol* klarnecista; ojciec jego był również klarnecistą.
24. *Baillot Piotr Marja Franciszek,* wirtuoz-skrzypek, syn adwokata melomana.
25. *Balfe Michał William,* śpiewak. kompozytor, syn muzyka.
26. *Banister Jan,* skrzypek; ojciec jego był również skrzypkiem.
27. *Barbe Antoni,* kapelmistrz;
jego syn *Antoni Barbe,* kapelmistrz,
wnuk *Antoni Barbe,* organista.
28. *Bargheer Karol Ludwik,* skrzypek } ojciec: muzyk.
Bargheer Adolf, skrzypek, }
29. *Barth F. Filip,* oboista, syn wirtuoza na oboju Chrystjana Bartha.
30. *Barth Gustaw,* pjanista i kompozytor; ojciec: śpiewak.
31. *Barth Karol Henryk,* pjanista (pedagog), syn nauczyciela, który też był jego pierwszym nauczycielem muzyki.
32. *Bartel August,* nauczyciel muzyki, syn oboisty Henryka Bartla. August Bartel miał dwuch synów: Ernesta i Günthera, obaj grali na wiolonczeli.
33. *Basili Francesco,* kapelmistrz i kompozytor; syn kapelmistrza, Andrzeja Basili'ego.
34 *Batta Pierre,* nauczyciel gry na wiolonczeli;
jego synowie { 1. *Aleksander,* wiolonczelista.
2. *Laurenty,* pjanista.
3. *Józef,* skrzypek i kompozytor.
35. *Beaulieu (Marja Marcin),* kompozytor; ojciec jego był oficerem (muzykalny).
36. *Beck Józef,* barytonista; ojciec: również barytonista.
37. *Beethoven Ludwik van;* ojciec jego, Jan, był tenorzystą, dziadek (Ludwik) był kompozytorem.
38. *Bellini Wincenty,* znany kompozytor; ojciec i dziadek należeli podobno do średnio zaawansowanych muzyków.
39. *Bendeler Salomon,* słynny basista, syn kantora, organisty i pjanisty, Jana Filipa Bendelera.
40. *Bender Jakób,* pjanista. kompozytor } ojciec muzyk.
Bender Walenty, klarnecista, kapelmistrz }
41. *Bennet William Sterndale,* pjanista i kompozytor; syn organisty angielskiego.
42. *Berens Herman,* kapelmistrz i kompozytor; syn dyrektora muzyki.
43. *Bériot,* słynny skrzypek i kompozytor, wstąpił w związki małżeńskie ze śpiewaczką M. Garcia. Z małżeństwa tego pochodzi *Karol August Bériot,* skrzypek i pjanista.
44. *Bernabei Józef Antoni,* kapelmistrz i kompozytor; syn znanego kompozytora, Józefa Bernabei'a.
45. *Berner Fryderyk Wilhelm,* kompozytor, organista i pjanista; syn organisty, Jana Jerzego Bernera.
46. *Berr Fryderyk,* klarnecista i wirtuoz na fagocie } ojciec: muzyk.
Berr Henryk } obaj muzycy
Berr Filip }
47. *Bertini Benedykt August,* pjanista i kompozytor } ojciec: dyrektor muzyki.
Bertini Henryk, pjanista }
48. *Bianchi Heljodor,* słynny tenor, syn organisty. Ożenił się z primadonną Paryskiej opery, Karoliną Crespi (córka primadonny Ludwiki Crespi).
Józefina Bianchi, śpiewaczka.
Angelo Bianchi, śpiewak.
49. *Bierey Gotlib Benedykt,* kompozytor; ojciec: nauczyciel muzyki.
50. *Bizet Jerzy*, kompozytor; ojciec: nauczyciel śpiewu.
51. *Blasius Mateusz Fryderyk*, muzyk, kapelmistrz, kompozytor; pierwszym nauczycielem muzyki był mu ojciec.



52. *Blewitt Jonatan,* organista, kompozytor, syn Jana Blewitta, organisty i teoretyka.
53. *Blum(e) Karol Ludwik,* muzyk, kompozytor; *Blum(e) Henryk,* śpiewak, artysta dramatyczny } ojciec: urzędnik (muzykalny).
54. *Boccherini L.,* kompozytor, pierwszych początków muzyki udzielał mu ojciec.
55. *Böhner Jan Ludwik,* pjanista, kompozytor; syn kantora.
56. *Brahms Jan,* kompozytor; pierwszym nauczycielem muzyki był mu ojciec (kontrabasista).
57. *Bree Jan Bernard van,* skrzypek i kompozytor; początków muzyki udzielał mu ojciec, średnio zaawansowany w muzyce.
58. *Bruckner Bntoni,* kompozytor; ojciec, nauczyciel wiejski, pierwszy zaznajamiał syna z muzyką.
59. *Burmester Willy,* współczesny wirtuoz skrzypek; ojciec: nauczyciel muzyki.
60. *Camidge Jan,* organista,
    a) jego syn, *Mateusz,* organista,
    b) wnuk, *Jan,* organista.
61. *Cavalli Franciszek,* kompozytor; ojciec: kapelmistrz, organista.
62. *Cherubini Marja Ludwik,* kompozytor, syn muzyka.
63. *Czerny Karol,* słynny pjanista, kompozytor i pedagog; ojciec jego był znanym pjanistą i pedagogiem.
64. *Dawid Felicjan,* kompozytor; początków muzyki udzielał mu ojciec, miłośnik muzyki.
65. *Dawid Ferdynand,* wirtuoz, skrzypek i ceniony pedagog; pochodził z rodziny muzyków.
66. *Dizi Franciszek Józef,* kompozytor; ojciec: profesor muzyki.
67. *Dorn Aleksander Juljusz,* nauczyciel muzyki, kompozytor; *Dorn Otto,* kompozytor } ojciec: Henryk Dorn, kompozytor.
68. *Dotzomer Justus Jan Fryd.,* znany wiolonczelista. Ojciec: pastor (muzykalny). Jego synowie: Justus Bernard Fryd., nauczyciel gry fortepjanowej; Karol Ludwik, doskonały wiolonczelista.
69. *Dupont August,* pjanista i kompozytor; syn muzyka.
70. *Erk Ludwik Chrystjan,* nauczyciel muzyki, zbierał pieśni. *Erk Fryderyk Albrecht,* zbierał pieśni. } Ojciec: Adam Wilhelm Erk, organista.
71 *Fasch Karol Fryderyk Chrystjan,* kapelmistrz, dyrektor berlińskiej Singakademji. Ojciec jego, Jan Fryderyk Fasch, żył za czasów Bacha i w tej epoce czasu uważany był za „jednego z najlepszych kompozytorów“.
72. *Ferari Gotfryd Jakób,* kompozytor, ojciec: kapelmistrz.
73. *Fesca Aleksander Ernest,* pjanista, kompozytor; syn Fryderyka Ernesta Fesci, skrzypka i kompozytora.
74. *Fétis Franciszek Józef,* uczony muzyczny, historyk, kompozytor; syn organisty.
75. *Field Jan,* pjanista i kompozytor; pochodził z rodziny dobrych muzyków.
76. *Fuchs Karol Jan,* pjanista, pisarz i uczony muzyczny; syn nauczyciela muzyki.
77. *Garcia Emanuel,* znany nauczyciel śpiewu i teoretyk, syn słynnego śpiewaka i kompozytora Manuela de Popolo Wincentego. Obaj byli nauczycielami całego szeregu wybitnych śpiewaków i śpiewaczek.
78. *Gebauer Michał Józef,* oboista, skrzypek.
    „ *Franciszek René,* fagocista, kompozytor
    „ *Szczepan Franciszek,* flecista, kompozytor
    „ *Piotr Paweł,* waltornista, kompozytor
    } czterej bracia, synowie muzyka.
79. *Genée Franciszek Fr. Ryszard,* twórca oper komicznych; syn śpiewaka.
80. *Gerber Ernest Ludwik,* muzyk, leksykograf; syn organisty i kompozytora.
81. *Grädener Herman,* skrzypek i kompozytor; syn kompozytora i teoretyka, Karola G. P. Grädenera.
82. *Gall Edward August,* kompozytor; ojciec: organista.
83. *Grétry Andrzej Ernest Modest,* kompozytor, syn muzyka.
84. *Grossheim Jerzy Krzysztof,* kompozytor; ojciec: muzyk.



85. *Grützmacher Fryderyk W.*, wiolonczelista, kompozytor } ojciec: kammermuzyk, wiolonczelista.
„ *Leopold*, wiolonczelista
„ *Fryderyk*, wiolonczelista

86. *Guglielmo Piotr*, kompozytor; jego ojciec i dziadek byli kapelmistrzami.
Synowie Piotra Guglielmo: 1) *Piotr Karol*, kompozytor,
2) *Jakób*, śpiewak.

87. *Guzikow Michał Józef*, znany tympanista; syn muzyka.

88. *Haberneck Franciszek Antoni*, skrzypek, kompozytor } synowie muzyka.
„ *Józef*, skrzypek

89. *Hartman Jan Piotr Emil*, kompozytor; ojciec i dziadek: muzycy.

90. *Herold Ludwik Józef Ferdynand*, nauczyciel gry fortepjanowej i kompozytor; syn nauczyciela muzyki i kompozytora.

91. *Herz Henryk*, pjanista i kompozytor } ojciec: muzyk.
Herz Jakób Szymon, pjanista

92. *Hiller Jan Adam*, śpiewak, kapelmistrz, kompozytor; jego syn:
Hiller Fryderyk Adam, śpiewak, skrzypek i kompozytor.
Ojciec pierwszego był kantorem.

93. *Holmes Fryderyk Adam*, skrzypek, kompozytor; w muzyce wykształcił go ojciec (sam autodydakt).

94. *Hummel Jan Nepomucen*, słynny pjanista i kompozytor; syn muzyka.

95. *Hummel Ferdynand*, kompozytor, syn muzyka.

96. *Kalkbrenner Chrystjan*, kapelmistrz, kompozytor; jego syn:
Kalkbrenner Fryderyk Wilhelm, pjanista i kompozytor.
Ojciec i dziadek pierwszego byli muzykantami miejskimi (Stadtmusici).

97. *Kalliwoda Wilhelm*, pjanista i kompozytor. Ojciec:
Kalliwoda Jan W., był skrzypkiem i kompozytorem.

98. *Keiser Reinhard*, kapelmistrz; ojciec: organista.

99. *Kerll Kacper*, organista i kompozytor; ojciec: organista.

100. *Kiel Fryderyk*, kompozytor, pedagog; ojciec: nauczyciel wiejski (muzykalny).

101. *Kogel Gustaw Fryderyk*, dyrygent; ojciec: puzonista.

102. *Kretzschmar Aug. Ferd. Herman*, kapelmistrz, syn kantora i organisty.

103. *Kreutzer Rudolf*, skrzypek i kompozytor } ojciec skrzypek.
Kreutzer August, skrzypek
Kreutzer Leon Franciszek (syn Augusta), krytyk i kompozytor.

104. *Krumpholz Jan Bapt.*, znany harfista wirtuoz } synowie nauczyciela muzyki.
Krumpholz W., muzyk

105. *Lemmens Jacques Mikołaj*, organista i kompozytor; syn organisty.

106. *Lindpaintner Piotr Józef von*, dyrygent, kompompozytor; syn śpiewaka.

107. *Lipiński Karol*, słynny skrzypek polski; ojciec był melomanem.

108. *Liszt Franciszek*. ojciec: zarządzający dobrami ziemskiemi (muzykalny).

109. *Loewe Jan Karol Gotfryd*, śpiewak i kompozytor, syn kantora.

110. *Lotti Antoni*, kompozytor, syn kapelmistrza.

111. *Lully Ludwik de*, kompozytor } ojciec: kompozytor.
Lully Jan Bapt., kompozytor
Lully Jan Ludwik, kompozytor

112. *Mabbelini T.*, kompozytor, syn trębacza.

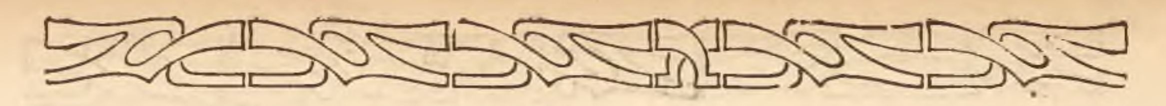
113. *Mangold Wilhelm*, muzyk, kompozytor } ojciec: nadworny dyrygent muzyki.
Mangold Karol, skrzypek, kompozytor

114. *Martini Padre*, słynny historyk muzyki i kontrapunkcista; syn skrzypka.

115. *Matthisson Gotfryd*, organista wirtuoz, kompozytor, nauczyciel gry na fortepjanie } synowie kompozytora.
Matthisson Vaage, organista
Matthisson Viggo, kantor

116. *Molique Wilhelm Bernard*, skrzypek, kompozytor; syn muzykanta miejskiego (Stadtmusicus).

117. *Morlacchi Franciszek*, kompozytor, syn skrzypka.



118. *Mozart Wolfgang Amadeusz.* Ojciec: skrzypek i kompozytor.
Mozart Wolfgang Amadeusz, drugi syn Wolfganga Amadeusza Mozarta, kompozytor.
119. *Müller Aug. Eberhardt,* organista i kompozytor, syn organisty.
120. *Nicolai Otto,* kompozytor; ojciec: nauczyciel śpiewu.
121. *Niccolini Józef,* kompozytor, syn kapelmistrza.
122. *Niedermeyer Ludwik,* pjanista i kompozytor; ojciec muzykalny.
123. *Nourrit Adolf,* tenor; ojciec jego był również śpiewakiem.
124. *Offenbach Jakób,* popularny twórca operetek, syn kantora.
125. *Panseron August,* nauczyciel śpiewu, syn muzyka.
126. *Pasdeloup Juljusz Stefan,* dyrygient; ojciec: muzyk.
127. *Piccini Mikołaj,* kompozytor (rywal Glucka); syn muzyka.
Piccini Ludwik, syn Mikołaia, kompozytor.
128. *Pilotti Józef,* kompozytor i teoretyk (nauczyciel kontrapunktu); syn organisty.
129. *Pistocchi Franciszek Antoni* znany nauczyciel śpiewu i kompozytor; początków muzyki udzielał mu ojciec.
130. *Pittoni Józef Oktawjan,* kompozytor; syn muzykalnych rodziców.

(D. c. n.)

Z żałobnej karty.

Antoni Stelmach.

Zmarły nagle w Warszawie prof. Antoni Stelmach należał długi czas do składu naszej orkiestry operowej, oraz pracował w warszawskim Instytucie muzycznym jako kierownik jednej z klas skrzypcowych.

Wysoce utalentowany muzyk, z prawdziwem zamiłowaniem uprawiał ciężką, częstokroć niewdzięczną niwę pedagogiczną, kształcąc liczne zastępy uczniów, dla których był nietylko nauczycielem, lecz życzliwym kierownikiem, interesującym się losem każdego, cierpliwym, dobrym i wyrozumiałym. Przymioty powyższe zjednały zmarłemu powszechną sympatję i szacunek uczącej się młodzieży, która otaczała swego zacnego profesora czcią i poważaniem, wdzięczna za pracę nadzwyczaj staranną i wytrwałą, oraz za życzliwą, serdeczną opiekę.

Również wśród kolegów cieszył się prof. Stelmach ogólnem uznaniem jako muzyk wytrawny, doświadczony i człowiek nieskazitelnej prawości i wielkiego serca.

Śmierć sędziwego muzyka (żył lat 73), który do ostatniej chwili pracował z zapałem na swem stanowisku, odbiła się bolesnem echem w sercu wszystkich, co go znali i pracowali z nim razem.

Eschman-Dumur, znany pjanista-pedagog, zmarł w lutym r. b. w Lozannie. Jedna z najbardziej popularnych prac Eschmana „Wegweiser durch die Klavierlitteratur“ doczekała się 4-go wydania.

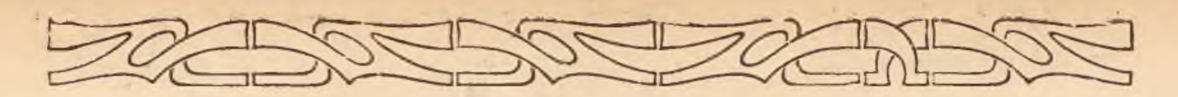
W Paryżu, w początkach kwietnia, umarł **Marek Blumenberg,** założyciel i kierownik czasopisma muzycznego „Courier Musical“ (Nowy Jork).

KRONIKA.

= **Popisy** (w Warszawie). W sali Ratuszowej odbył się popis szkoły śpiewu prof. Rybaczkowa, w którym wziął udział pokaźny szereg mniej lub więcej zaawansowanych uczniów i uczennic. Do tych drugich zaliczyć wypada pp. Janinę Lentz, Morawską, Epsteinównę, Lachowicką (sopran koloraturowy), Rosenblitównę, Cukierwar, Glierównę, Nieznamową i Edwarda Monkoszę.

— Na dorocznym popisie muzycznym w Instytucie ociemniałych i głuchoniemych wyróżniły się klasy fortepjanowe prof. Cymbalińskiego, Bilińskiej i Jundziłła, oraz klasa muzyki kameralnej p. Astachowa. Program popisu obejmował również produkcje chóralne (klasa prof. Cymbalińskiego, inspektora klas muzycznych Instytutu).

= **Pokazy gimnastyki rytmicznej.** Dwie pjonierki i krzewicielki metody Dalcroze'a w Warszawie, pp. Franciszka Kutnerówna i Janina Mieczyńska, na dorocznych popisach, urządzonych przez p. Kutnerównę w własnym zakładzie i przez p. Mieczyńską w sali Resursy obywatelskiej, przedstawiły spore zastępy dobrze przygotowanych uczniów i uczen-



nie, co świadczyć może, że idea dalcrozowska zaszczepiła się już dobrze na gruncie warszawskim i wydaje doskonałe rezultaty. Zespół p. Kutnerówny popisywał się przeważnie ćwiczeniami gimnastyczno plastycznemi, zespół zaś p. Mieczyńskiej, oprócz powyższych ćwiczeń, zaprezentował kilka bardzo dobrych numerów z zakresu solfedżja Oba zespoły spisały się bardzo dobrze, jednając swym kierowniczkom zasłużone wyrazy uznania.

= **Warszawska Orkiestra Filharmoniczna**, korzystając z doskonałych warunków materjalnych, wyjechała na letni sezon do Dubelna (w pobliżu Majorenhofu), wobec czego rozpoczęte w Dolinie Szwajcarskiej koncerty zostały na pewien czas zawieszone. Koncertami W. O. F. w Dubelnie kierować będzie Grzegorz Fitelberg.

= **Konserrwatorjum petersburskie** w ubiegłym roku szkolnym liczyło 2293 uczących się (913 mężczyzn i 1380 kobiet). Z osób, które w roku b. ukończyły konserwatorjum, otrzymały nagrody: fortepjan fabryki Schrodera Natalja Poźniakowska (klasa prof. Jesipowej), fortepjany fabryki Beckera: Adela Możejkiewicz i Emanuel Bayi, pjanino fabryki Offenbachera uczennica R. Feinberg.

= **„Megaë“** Adama Wieniawskiego przyjętą została do repertuaru Cesarskiej Opery w Petersburgu. Obecnie p. Wieniawski pracuje nad nową operą, zatytułowaną „Ucieczka“.

= **W Rostowie nad Donem** dyryguje miejscową orkiestrą, złożoną z pięćdziesięciu pięciu osób, rodak nasz, p. Bronisław Szulc.

P. Szulc postanowił zapoznać publiczność miejscową z wybitnemi dziełami polskiemi i w tym celu na pierwszym koncercie symfonicznym wystawił „Step“ Z. Noskowskiego. W przyszłości p. Szulc ma zamiar dać szereg koncertów, poświęconych wyłącznie muzyce polskiej.

Pisma miejscowe wyrażają się pochlebnie o talencie kapelmistrzowskim p. Szulca.

= **Zygmunt Stojowski**, który od sześciu lat jest kierownikiem wyższych klas fortepjanowych w instytucie muzycznym w Nowym Jorku, dał w Paryżu koncert kompozytorski. Na koncercie tym, który się odbył w sali Erarda z udziałem pp.: Enesca i Croiza, wykonany był szereg nowych utworów naszego rodaka.

= **Koncert Józefa Turczyńskiego w Paryżu.** W jednej z najbardziej uczęszczanych sal koncertowych Paryża: „Salle des Agriculteurs“ odbył się niedawno temu recital Józefa Turczyńskiego. Oddawna już nie czytaliśmy o polskim artyście w prasie francuskiej tak entuzjastycznych pochwał, jakie na cześć młodego naszego wirtuoza wypisały najpoważniejsze dzienniki: „Figaro“, „Temps“, „Matin“, „La France“ etc. „Figaro“ pisze: „Il est assurément peu d'artistes, qui puissent lui être comparés“ (niewielu artystów może być z nim porównanych). Sprawozdanie w „La France“ kończy się słowami: „Voici M. Turczyński parti pour la celebrite. Jamais elle n'aura été mieux méritée“ (P. T. jest na drodze do sławy, która będzie prawdziwie zasłużoną).

— **Helena Zboińska-Ruszkowska** śpiewa obecnie w teatrze Alighier w Rawennie, dokąd została zaproszona na 14 uroczystych przedstawień „Aidy“. Artystka nasza cieszy się wielką sympatją publiczności i gorącem uznaniem krytyki. Organy miejscowe, jak „Giornale del mattino“, „Corriere di Romagna“, „La libertà“ i inne podnoszą niezwykłą wytworność i szlachetność śpiewu, a także nerw dramatyczny p. Zboińskiej, która po krótkich wakacjach już z d. 15 sierpnia weźmie udział w uroczystościach Verdi'ego, obejmujących całe Włochy, a więc wystąpi przedewszystkiem w Parmie, jako miejscu urodzenia mistrza, gdzie pod dyrekcją Toscanini'ego i Campanini'ego śpiewać będzie Aidę, następnie w Tryeście, Turynie i innych miastach.

= **August Radwan**, stale przebywający w Paryżu pjanista polski, koncertował z olbrzymiem powodzeniem w sali Erarda. Program wypełniły kompozycje Bacha, Beethovena. Schumana, Schuberta i Chopina.

= **W Londynie** dał dwa recitale pjanista, p. Juljusz Wertheim. Prasa miejscowa wyraża się z uznaniem o grze p Wertheima i stawia go w rzędzie wybitniejszych pjanistów doby obecnej.

= Znana śpiewaczka, **Aino Ackté**, ogłosiła konkurs na napisanie opery z tekstem fińskim.

= **Dyrekcja Opery komicznej w Paryżu** zapowiada premjerę nowej pracy Gustawa Charpentiera „Juljan“. Dzieło to wystawi również opera „Metropolitan“ w Nowym Jorku.

= **Busoni** większą część przyszłego sezonu koncertowego spędzi w Bologni, dokąd zaproszony został na kierownika tamtejszej uczelni muzycznej. Zaznaczamy przy tej sposobności, że znakomity mistrz odznaczony został krzyżem legji honorowej, który z muków włoskich otrzymali dotychczas tylko Verdi i Rossini.

= **Feliks Weingartner** obchodził 50-letnią rocznicę urodzin.

= **Opera londyńska**, należąca dotąd do Oskara Hammersteina, przeszła na własność Sira Stanley'a, który też ma zostać jej obecnym kierownikiem.

= Jednym z wybitniejszych sukcesów teatralnych sezonu ubiegłego było wystawienie w Nowym Jorku w Opera House „Borysa Godunowa“ z **Adamem Didurem** w roli tytułowej. Znakomity artysta osiągnął w niej sukces wielki. Stwierdziły to wszystkie pisma nowojorskie zarówno angielskie, jak niemieckie i włoskie, podając obok sprawozdań portrety świetnego śpiewaka.

Oprócz „Borysa“, wystawiono jeszcze jako drugą nowość sezonu operę W. Damroscha „Cyrano“.

= **Nowojorska Metropolitan Opera** włączyła jako nowość do repertuaru na przyszły sezon operę kompozytora amerykańskiego, Wiktora Herberta, „Madeleine“.

= **Eugenjusz d'Albert** z wspólnie ze znaną u nas wiolonczelistką, Beatrisą Harrison, dał szereg wieczorów sonat w Londynie, Wiedniu i Berlinie.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brzeżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2$—$3^1/_2$.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.

Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowej. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

